

РАЗДЕЛ 2

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МИРЫ И АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ

УДК 81'42 + 81'44 + 81'25

Е. Г. Милюгина

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ Н. А. ЛЬВОВА В КОНТЕКСТЕ «СПОРА О ДРЕВНИХ И НОВЫХ»: ЭСТЕТИКА ПОГРУЖЕНИЯ В ПРОШЛОЕ И ДИАЛОГА С ДРЕВНИМИ*

«Спор о древних и новых» пришелся в русской культуре и литературе на последнюю треть XVIII в. Бурная социокультурная динамика России вызвала кризис абсолютистского мышления с его идеализацией античной гражданственности и древнерусской государственности, столь ярко проявившего себя в этом качестве в Петровскую и постпетровскую эпохи. Политико-экономические преобразования последней трети XVIII в. непосредственно сказались на художественной жизни империи: классицизм переживал кризис, его важнейшие жанры — трагедия, комедия, одическая и героическая поэзия, сатира — приходили в упадок и модифицировались. В противовес антиклизированному мышлению классицизма формировалось просветительское и предромантическое миропонимание

* Исследование подготовлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект 10-04-93833 к/К.

с интересом к частной жизни современного человека, весьма далекого от идеалов Античности и уроков ее мифологии.

Это противостояние во многом повторяло кризис французского классицизма, кульминацией которого и был «спор о древних и новых». Главным предметом «спора» явилось отношение к Античному наследию — краеугольный камень истории художественной мысли от Ренессанса до Великой Французской революции: «На протяжении этого периода искусство претерпело существенную эволюцию, и на каждом большом ее этапе (Ренессанс, барокко, классицизм, Просвещение) по-новому осмыслялась и переосмыслялась Античность: она служила европейской культуре своеобразным зеркалом, посредством которого она стремилась понять, осознать саму себя» [Бахмутский, с. 8].

В самом деле, каждая эпоха понимала древних не исторически, в согласии с их системой ценностей, языком их культуры, а в соответствии с собственной аксиологией, потребностями нового, утверждаемого ими искусства. Разное отношение древних и новых к Античности характерно и для России, оно открывает разное понимание художниками сущности именно их собственного творчества. Поэтому вопрос об отношении к Античности неразрывно связан в русском искусстве последней трети XVIII в. с важнейшими философско-эстетическими проблемами традиции и новаторства, содержания и формы, вкуса и взаимоотношения интуитивного и рационального в художественном творчестве и т. п.

Львов, при всей экспериментальной смелости своего творческого мышления, не считал, что современное ему искусство России должно отречься от классического наследия во имя новых идеалов. Напротив, он видел в Античности вечное, общечеловеческое, непреходящее и потому искал новые формы его интерпретации в современном ему искусстве. При этом, будучи художником широкого толерантного мышления, он не ограничивал понятие древних собственно Античностью, хотя и она у него представлена довольно широко: древнегреческая мифология, Сафо, Анакреон, Архилох, Овидий. К древним Львов относил и северную рецепцию Античности — поэзию средневековой Европы: висы Гаральда Храброго и песни Оссиана. Искусство Возрождения и классицизма было для него

посредником между древностью и современностью: он чтит Палладио в большой степени и как реконструктора теории Витрувия, а Петито — как систематизатора широкого спектра идей изобразительного и прикладного искусства от древности до современности.

Для решения конфликта древнего и нового художники разных эпох как субъекты процесса развития искусства придумали много разнообразных способов — от разных моделей перевода до стилизации и антицитации [см. об этом: Тороп; Эко]. Некоторые из них были знакомы русскому искусству еще до эпохи Львова, другие декларировали себя позже, хотя восходили к временам давним и имели свои аналоги и в эпоху Львова. Все эти способы в конечном счете сводятся к ограниченному количеству операций новых с наследием древних (обратное направление, понятно, невозможно). Часть из них русская литература и культура последней трети XVIII в. унаследовала от зарубежных своих предшественников.

• **Отречение от старого мира.** Новые знать не хотят древних, отказываются от их наследства: «спор о древних и новых» во Франции XVII в. и в России XVIII в., «кремлевская перестройка», разработанная по повелению Екатерины II В. И. Баженовым, и аналогичные проекты, менее масштабные и потому известные в основном историкам и краеведам (например, разрушение по приказу той же Екатерины древнего Борисоглебского собора в Торжке для постройки нового). Отречение это спорно, во всяком случае — не абсолютно. Чтобы «сбросить», например, Пушкина, Достоевского и Толстого любой национальности «с корабля» любой современности, нужно их иметь, а если они были, то из культурной памяти нации (да и человечества) их при всем желании вычеркнуть не удастся. Потому и отречение носит чисто формальный, декларативный характер. В случае же с древним зодчеством речь идет о физическом уничтожении, но не об уничтожении традиции, живущей в коллективной памяти.

• **Музеификация старины.** Новые хотят оставить древних в их прошлом времени (состоянии), а при желании общаться с их ценностями в настоящем — воспроизводить в аутентичном виде как реликвию: в России XVIII в. эта идея еще не слишком популярна, а в Европе она распространена широко; ее сторонники —

археологи и искусствоведы (И. И. Винкельман, Фр. Альгаротти, К. Ф. Кейлюс и др.), работавшие на раскопках Помпей, Геркуланума и создавшие первые музейные и частные коллекции древностей [см.: Грицкевич, 2003; 2007]. В этом случае круг реципиентов существенно сужается до специалистов и владельцев, для прочих же аксиология и язык древних оказываются непонятны, а памятники недоступны.

• **Транспонирование буквы.** Новые осваивают язык древних, делая точный подстрочный перевод или точно копируя их архитектурные пропорции и приемы: освоение европейскими переводчиками XVII—XVIII вв., к примеру, Анакреона и Оссиана и дебаты вокруг принципов перевода; издания трактата Палладио и точное следование ему в архитектурной практике¹; язык становится как будто бы понятен, но не смысл и экспрессия их творчества — конфликт понимания остается.

• **Транспонирование смысла.** Новые передают содержание древнего в удобной для воспринимающей стороны форме перевода, вплоть до самой удобной — вольного пересказа: в России возникают переводные лубочные рыцарские романы и поэмы и «книжки для народа»; в европейских странах появляются национальные изводы Палладио, весьма далекие от оригинала; язык и смысл кажутся понятными, но чем вольнее перевод, тем менее адекватны источнику язык и смысл.

• **Диалог с древними.** До эпохи Львова он сводился к транспонированию цитат из древних в контекст оригинального произведения новых; европейские «Палладио» XVII—XVIII вв., в которых вербальные и визуальные извлечения из Андреа Палладио свободно перемежались многочисленными размышлениями переводчиков-архитекторов, их собственными описаниями, проектами и чертежами; аналогичный русский рукописный трактат князя Долгорукова «Архитектура цивилная выбрана из Палладиуша...» [см. об этом: Тиц] — цитатный перевод, в основе которого лежит

¹ Многочисленные примеры этого приводит Львов в связи с европейскими переводами Анакреона и европейскими же подражаниями Палладио [Анакреон, 1794, с. XXIV—XXXIII; 1798, с. I—IV].

фрагментирование, пропорционирование и монтаж. Понятно, что цитата, вырезанная из контекста древнего автора, частично утрачивает оттенки авторской мысли (если не искажается вообще) и, попав в смысловое поле нового автора, подчиняется ему, обретая иное звучание, вплоть до противоположного исходному, как в «Разговоре с Анакреоном» Ломоносова.

• Импровизации на темы древних, вплоть до создания «изнанок»: европейские и русские иронические поэмы и театральные действия XVII—XVIII вв.

Здесь выделены лишь основные способы семантической перекодировки языка древних на язык новых, находящие аналоги в оригинальной и переводческой творческой практике XVIII в. и применимые к анализу ее художественных и искусствоведческих результатов. Полное описание возможных способов в задачи настоящей работы не входит, мне необходимо лишь реконструировать общекультурный и общезстетический контекст, на фоне которого будет понятна сущность художественных экспериментов Львова в данном направлении. Какие же способы решения конфликта древнего и нового предложил Львов и как он воплотил их в своем творчестве?

К древним Львов обратился уже в ранних переводах (1770—1780-е), но тогда он, как представляется, еще не ставил перед собой задачи соотнесения древнего и нового как разных художественных языков и разных культур. Во-первых, он был молод и только еще осваивал мастерство художественного перевода. Во-вторых, в выборе источников ранних переводов поэт не был оригинален: они отражают круг чтения образованного русского дворянина последней трети XVIII в. Наконец, Львов не ставил перед собой задачи подготовить тексты к публикации, не случайно это почти всегда разрозненные фрагменты, рабочие наброски, переводы-переложения. Главным в этот период было желание освоить арсенал идей и образов европейской литературы и научиться писать.

Приведенные аргументы имеют отношение и к выбору Львовым переводческой стратегии, которая в ранних переводах поэта во многом определялась тем обстоятельством, что культура Ренессанса была знакома автору, как и любому образованному русскому человеку того времени, по фрагментарным перепечаткам в тракта-

тах XVII—XVIII вв., а европейский классицизм и Просвещение — по непосредственному общению с носителями культуры, включая личное знакомство с писателями и поэтами во время заграничных путешествий [см., например: Русско-европейские литературные связи; Лаппо-Данилевский, 1991; 1998].

Это во многом облегчало переводчику решение проблемы адаптации текста. Культурные особенности страны переводимого текста (Франция, Италия, Германия эпохи Просвещения) были заранее известны читателям страны-получателя². Более того, они частично входили в их память и образ мыслей, вращались в их ментальность, становились привычными, близкими (последнее касается в первую очередь современной Львову французской и итальянской культуры). А поэзия Античности (лирика Сафо), переводившаяся по современным французским изданиям Буало, не воспринималась как античная, древняя, и в ее переводе Львов не озабочен отражением античного генезиса текста: он его, кажется, даже не чувствует (и в этом вина не переводчика, а посредника — Буало). Таким образом, ведущей стратегией ранних переводов Львова является *стремление к точной передаче слова и по возможности (в меру понимания чужой культуры и владения мастерством художественного слова) духа оригинального текста*.

Другое дело культура, далекая по времени, ментальности, мере и степени освоенности — «светлая» Античность не в уплощенной и потому искаженной транскрипции классицизма, а в ее собственных аполлонических тонах или, напротив, дионисийском порыве чувств и красок, или «темное» Средневековье — не под титлом пустоты и дикости, а в неповторимой хтонической стихийности образов и событий. Переводчик, взявшийся за такой текст, должен был изучить культуру страны «отправления», понять запечатленное в тексте общечеловеческое и исторически и национально специфическое, соотнести их с особенностями страны «прибытия» и найти путь их воплощения средствами ее языка.

² Переводы Львова, не предназначенные для публикации, активно обсуждались в львовско-державинском кружке, что позволяет говорить об их реальном, а не воображаемом читателе.

В этом смысле переводы Львова 1790-х гг. из Анакреона, Оссиана и Гаральда Храброго производят впечатление поэтического эксперимента. В них поэт решил соединить две стратегии творческого поведения: стремление к точной передаче слова и духа оригинального текста, с одной стороны, и художественную свободу интерпретации источника — с другой. В отличие от ранних, переводы из Анакреона и Гаральда Храброго автор предназначал для публикации и опубликовал [см.: Песнь норвежского витязя...; Анакреон], поэтому можно говорить о высокой степени осознанности экспериментальных опытов.

Интерес к северной рецепции Античности, и в частности к Оссиану, характерен для русской культуры того времени. Книга Дж. Макферсона (1736—1796) «Поэмы Оссиана» (1762) вызвала широчайший отклик в литературе всех европейских стран последней трети XVIII в., и вслед за переводами книги на французский, немецкий и другие языки появились и русские ее переложения, главным образом сделанные по французским изданиям: «Поэмы древних бардов» в переводе А. И. Дмитриева (1788) и «Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века» в переводе Е. Кострова (1792). Публикация русских переводов вводила песни Оссиана в круг чтения отечественного читателя и стала важным этапом в развитии европейской и русской фольклористики и эпосоведения.

В творчестве Львова первым из этого спектра сюжетов по времени публикации был перевод «Песни норвежского рыцаря Гаральда Храброго» (1793). К нему тематически и стилистически примыкает отрывок «На вершине-то скалы Марвенской каменной...»:

На вершине-то скалы Марвенской каменной,
Где сидела наклонясь Минвана черная <горькая?>
И печально устремляя взоры пламенны
На пространство беспредельное моря синего.
Она видела плывущих тут рыбьих витязей,
Покровенных стали блещущей доспехами.
Но [где,] Рино, ты? где ты, Рино, мой?
Наши взоры вниз потупленны печальные
Возвещали ей, что Рина больше в свете нет
И что тень ее любезного улетела в легком облаке
Ее слабый голос слышен был с ветром... [Львов, 2005, с. 107].

Время работы над этим текстом в альбоме не обозначено, но, судя по датировкам соседних записей, он относится к самому концу 1780-х — началу 1790-х гг. Таким образом, работа над этими переводами шла примерно в одно время. Выявленный недавно при описании Гатчинского альбома Львова, этот текст атрибутирован³ как перевод из Дж. Макферсона, но до сих пор не проанализирован в этом качестве [см.: Астаховская]. По справедливому замечанию атрибутора, текст представляет собой перевод начала плача Минваны, возлюбленной и невесты Рино, сына Фингала; плач этот включен в примечание к поэме Макферсона «Бератон».

Сравним текст Львова с современным переводом Ю. Д. Левина:

С утеса Морвена в тоске она склонилась над волнами. В доспехах юноши пред ней. Но где ж ты, где ж ты, Рино?

Наш взор сказал, что пал герой, что тень его — над нами в тучах, что ветры слабый глас его несут сквозь вереск Морвена! [Макферсон, с. 164]

Сравнение двух версий позволяет сделать вывод о смысловой точности перевода Львова: сюжетное содержание подлинника в нем выдержано достаточно строго. Но исчерпывается ли перевод этим? Конечно, нет. Обратим внимание на изобразительно-выразительные средства. Приведенные переводы совпадают лишь в трех тропах: *голос слабый*; *печально / в тоске*; *тень <улетела> в облаке / в туче*. По сравнению с современным переводом (поданным в академическом издании как точный) версия Львова в значительно большей степени насыщена красками и экспрессией. Поэт оперирует в основном эпитетами: *скала Марвенская каменная*, *Минвана черная (горькая?)*, *взоры пламенные*, *пространство беспредельное*, *море синее*, *витязи рыбы*, *сталь блестящая*, *облако легкое*. Судя по современному переводу, их не было в оригинальном тексте.

Очевидно, текст показался Львову слишком скупым на краски: его описание мало что говорило русскому читателю, не знакомому с шотландским миром (степень этого знакомства, реального и литературного, в то время была и в самом деле чрезвычайно мала. По-

³ Атрибуция М. В. Строганова [см.: Львов, 2005, с. 107].

этому Львов решил, помимо собственно сюжета, включить в свой перевод и то, что для шотландца было очевидным в реальности и избыточным в литературном изображении, а русский не мог себе представить без слов-сигналов. Изображенный Львовым, обогащенный эпитетами мир предстал читателю более выпукло и зримо, нежели это было бы, скажем, в точном подстрочнике. Однако это не было простым декорированием исходного изображения: несомненно, мы имеем здесь дело с *приращением смысла*. Чтобы понять и оценить это «приращение», нужно определить источник добавленных Львовым изобразительно-выразительных средств и их функции. Выделенные тропы отчетливо делятся на две группы.

Одна группа эпитетов — литературного происхождения: *взоры пламенные, пространство беспредельное, сталь блестящая*. Первые два — общее место в литературе того времени: один пафосен, другой безлик, третий занимает промежуточное положение между языком литературы и фольклора, хотя также лишен национальной окраски.

Вторая группа эпитетов генетически связана с русским фольклором (исключая, конечно, имена и топонимы): *скала Марвенская каменная, Минвана черная (горькая?), море синее, витязи рыбы, облако легкое*. Три эпитета в этой системе фольклорной цитации являются постоянными: *скала каменная, море синее, облако легкое*. Из них примечателен первый. Эпитет *каменная* по отношению к скале кажется избыточным, а в системе фольклорной цитации он уместен и парадигматически отсылает к народной сказке, где, помимо каменных, скалы бывают стеклянные⁴, железные и медные⁵ в зависимости от национальной принадлежности текста, но не в сказке скандинавской и русской (от Центральной России до Урала); таким образом, переводчик обозначает фольклорную зону действия. Два других эпитета не имеют такой национальной привязки.

Фольклорная цитация не ограничена лексической сферой переводимого текста: сюда же можно отнести ритмико-мелодическое

⁴ См. сказки: «Ворона», «Старый Ринкранк», «Семь воронов», «Старик из стеклянной горы» [Гримм], «Принцесса на стеклянной горе» [Lang] и др.

⁵ Встречается в фольклоре горных народов (см., например, его отзвуки в уральских сказках [Бажов]).

строение текста, инверсированный синтаксис, в котором определения почти всегда идут после определяемого слова, использование несобственно-прямой речи, которое вносит в эпическое повествование лирическую струю, и др.

Примечательны и лексические замены. Замена *тучи* на *облако* связана, очевидно, с желанием переводчика просветлить финал текста — тому могут быть причиной и народно-поэтические, и христианско-религиозные, и чисто литературные вкусы. Более интересна замена *утеса* на *скалу*, не мотивированная фольклорным мышлением: оба образа встречаются в русской народной прозе и песне на равных; однако эта замена объяснима общей художественной логикой львовского перевода. В нем четыре субъекта: она (Минвана/скала) — оно (пространство/море) — они (витязи/взоры) — он (Рино/тьнь/облако/ветер). Второе и третье сближения метонимического характера, четвертое — метаморфоза, заимствованная литературой из фольклора. Первое же — мифологема, в которой Минвана и скала неразделимы и неразличимы. Поэтому и эпитет *черная* (*горькая?*), который публикатором не прочитан, равно приложим к девушке и скале: они обе *черные/горькие*. Замечателен и образ *рыбы витязи*: в нем можно усмотреть двойной перенос: по сходству (доспехи блещут, как чешуя рыбы) и по смежности (витязи плывут, как рыбы), однако это тоже мифологема, в которой *витязи* и *рыбы* неразделимы.

Эти мифологемы организуют семантическое поле львовского перевода в целом. В тексте два смысловых плана: Минвана встречается витязей и прощается с любезным — и скала встречается рыб и прощается с облаком и ветром. Однако их нельзя расслоить на отдельные значения как аллегория: мир здесь отождествлен с человеком и человек — с миром, и эта оборачиваемость смысла — знак выраженности в переводе космизма настоящего мифа [см., например: Лосев; Леви-Стросс; Мелетинский; Хюбнер]. Позже в русской поэзии сходную художественную методологию использует Лермонтов в своей философско-пейзажной лирике («Парус», «Листок», «Утес», «На севере диком...»). Романтизированная, эта методология, однако, утратит главное — свою мифологическую двусмысленность, каждая из граней которой уравновешена с иной в пульсиро-

вании живых обращений: и листок станет листок или человек, а парусник — парусник или человек, но не листок-человек и не человек-парусник.

Таким образом, небольшой набросок «На вершине-то скалы Марвенской каменной...» очень важен для понимания творческой стратегии Львова в начале 1790-х гг. В нем мы видим тонкое проникновение в глубины текста, в его мифологические истоки; гибкое соотнесение особенностей двух культур — страны «отправления» и страны «прибытия», выраженное во введении в текст слов-сигналов, позволяющих читателю перевода понять то, что ясно без слов соотечественнику переводимого поэта; мотивированное использование в тексте фольклорной цитации в качестве своеобразного поэтического зеркала, отражающего чужой язык как свой, и т. д.

Эта творческая стратегия нашла свое развитие в переводе Львовым «Песни» Гаральда Храброго. Частично ее принципы запечатлены в пространном заголовке стихотворения: «Песнь норвежского витязя Гаральда Храброго, из древней исландской летописи Книтлинга сага, господином Маллетом выписанная и в “Датской истории” помещенная, переложена на российский язык образом древнего стихотворения с примеру “Не звезда блесит далече во чистом поле...”» [Львов, 1994, с. 104—105]. Этот текст уже рассматривался исследователями как этап развития скальдических мотивов в русской поэзии [см.: Николаева]. Однако принципы его перевода до сих пор не анализировались в контексте львовской переводческой практики и отношения поэта к русскому классицизму.

В основу сюжета положена история брака Харальда Сигурдарсона (Харальда Сурового, Харальда Смелого, норвежского короля с 1046 по 1066 г.) и дочери Ярослава Мудрого Елизаветы. Поэтому главная черта поэтической стратегии Львова — историзм: опираясь на летописи и исторические источники, их воспроизводящие и комментирующие, он добивается достоверности поэтического эпического повествования. Вместе с тем история любви как основа сюжета выходила за рамки эпической традиции и требовала лиризации текста, что автор подчеркнул в комментарии: «Песнь норвежского витязя Гаральда Храброго, жившего в XI столе-

тии, в которой жалуется на несклонность к себе княжны Елизаветы, дочери новгородского великого князя Ярослава I» [Львов, 1994, с. 104].

Примечательна оговорка поэта о том, что стихотворение «переложено на русский язык образом древнего стихотворения». Ее можно толковать по-разному — как отказ от соблюдения поэтических особенностей оригинала или как попытку приблизить эти особенности к языку русской поэзии, найти им аналог с учетом менталитета русского читателя, т. е. перевести одно культурное явление в другое. Если сравнить этот текст с переводом из Оссиана, предпочтительней становится вторая точка зрения.

При работе над «Песнью...» Львов воспользовался книгой «История Дании» П. А. Малле [см.: Mallet], которую русские читатели знали по переводу Ф. Моисеенко. История брака Гаральда Храброго и Елизаветы Ярославны была знакома русским поэтам конца XVIII в. и по другим источникам — исландским королевским сагам, «Кругу Земному» Снорри Стурлусона, «Деяниям епископов гамбургской церкви» Адама Бременского и др. Хорошо известные в России того времени, они были знакомы и Львову.

История Гаральда Храброго и Елизаветы Ярославны весьма романтична. Через год после битвы при Стикластадире Харальд Сигурдарсон отправился на Русь к князю Ярославу Мудрому, где был назначен предводителем над людьми конунга, которые охраняли страну. Харальд совершил множество подвигов и снискал большое уважение конунга, но затем с войском ушел. Причина отъезда объясняется следующим образом: «У конунга Яришлейва и княгини Ингигерд была дочь, которую звали Элисабет, норманны называют ее Эллисив. Харальд завел разговор с конунгом, не захочет ли тот отдать ему девушку в жены, говоря, что он известен родичами своими и предками, а также отчасти и своим поведением». Ярослав сказал, что “не может отдать дочь чужеземцу, у которого нет государства для управления” и который недостаточно богат для выкупа невесты, но не отверг его предложения и обещал “сохранить ему почет до удобного времени”. Именно после этого разговора Харальд отправился в Константинополь и провел там несколько лет на службе у византийского императора» [Древняя Русь в свете

зарубежных источников, с. 523—524]. Вернувшись на Русь, как сказано в «Гнилой коже» со ссылкой на исландского скальда Стува Слепого, Харальд женился на дочери Ярослава. Н. М. Карамзин в своем историческом труде изложил эти сведения со ссылкой на Адама Бременского, Снорри Стурлусона и другие зарубежные источники.

Гаральд был не только воином, но и скальдом, и в составе исландских саг сохранились фрагменты его песен: «Висы радости», или «Забавные висы», причем каждая песня завершалась упоминанием о русской княжне. Это упоминание сохраняется во всех переводах и переложениях начиная с прозаического перевода Ф. Моисеенко. Есть оно и в переводе Карамзина: «Легкие суда наши окружили Сицилию. О время славы блестящей! Темный корабль мой, людьми обремененный, быстро рассекал волны. Думая только о войне и о битвах, я не искал иного счастья; но Русская красавица меня преследует!» [Карамзин, т. 2, с. 206]. Сохраняет этот рефрен и Львов:

Корабли мои объехали Сицилию,
И тогда-то были славны, были громки мы.
Нагруженный мой черный корабль дружиною
Быстро плавал по синю морю, как я хотел.
Так, любя войну, я плавать помышлял всегда;
А меня ни во что ставит девка русская [Львов, 1994, с. 104].

Перемежая повествовательные фрагменты короткими лирическими вставками-восклицаниями — эмоциональными комментариями к происходящему, Львов создает диалогический по структуре текст, в котором эпическое и лирическое начала образуют оригинальное художественное единство. Интуитивно, следуя лишь поэтическому чутью, он достаточно точно воспроизводит традиционное для поэзии скальдов сложное синтаксическое строение строфы, которая исполнялась двумя партиями хора (или двумя голосами) и в которой поэтому происходило синтаксическое переплетение отдельных предложений [Стеблин-Каменский, с. 67—68]. Занятия фольклористикой и знакомство с древнерусскими текстами, в первую очередь летописными сводами, помогли поэту обнаружить типологическое сходство скальдической и древней русской

поэзии, найти в русском литературном языке структурные и мелодические соответствия поэтическим законам вис. Примечательно, что ритмико-мелодический строй стихотворения в точности соответствует переведенному отрывку из Оссиана: тот же пеон-III, те же дактилические клаузулы, делящие строку и придающие ей широкое, свободное звучание.

Обращение Львова к образам и мотивам древних скальдов существенно активизировало развитие русского оссианизма. Круг русских поэтов и писателей, попавших под мрачное обаяние шотландского барда и отозвавшихся на его песни переводами, переложениями и собственными сочинениями, широк и разнообразен по дарованиям и творческим судьбам: Капнист, Державин, И. И. Дмитриев, М. Н. Муравьев, Карамзин, Гнедич, Жуковский, Батюшков, Пушкин, Веневитинов, Языков, Лермонтов и др. Изданные Макферсоном «Поэмы Оссиана», потрясшие сердца русских читателей героизмом характеров, силой описаний и живостью картин дикой северной природы, стимулировали поиски новой образности, интерес к героическому прошлому родины, активное обращение к эпосу и древней истории своего народа.

Известно, что в львовско-державинском кружке обсуждались принципы перевода Оссиановых песен. Львов давал советы Капнисту, работавшему над переводом поэмы «Картон» в 1790-е гг. и опубликовавшему ее заключительный фрагмент «Гимн к солнцу» в 1796 г. Много поправок Львов внес в рукопись оды Державина «На взятие Измаила» (1790), в которой явно чувствуется влияние оссианической образности [см.: Грот, с. 8]. Иронизируя над державинской «мистикой» в «Оде на победы французов в Италии графом Суворовым-Рымницким 1799 году», перегруженной «норвежским богословием», Львов пародирует пантеон воскрешенных автором «замерзших и нелепых богов Северного океана»:

Нелепые их рожи
На чучелу похожи,
Чухонский звук имян
В стихах так отвечает,
Как пьяный плошкой ударяет
В пивной пустой дощан [Львов, 1994, с. 353].

Является ли эта пародия свидетельством разочарования Львова в образном строе и творческих принципах оссианизма, так увлекшего его в «Гаральде Храбром»? С уверенностью можно сказать, что нет. Речь у Львова идет о неуместности, умозрительности, механистичности произведенной Державиным замены традиционных для оды античных аллегорий северными параллелями, не зря Львов насмешливо именует автора «парнасским еретиком» и травестирует в пародии его собственный прием. И античные, и оссианические образы и аллегории в оде, воспевающей победы русского оружия, звучат искусственно, а потому фальшиво. В сочинениях такого рода органичным и продуктивным в творческом измерении шагом, по Львову, было бы обращение к славянской мифологии:

Эрот бы Лелю место дал
Иль Ладе строгая Юнона
Затем, что били им челом
И доблесть пели наши деды,
А что нам нужды, чьим умом
Юродствовали ланги, шведы [Львов, 1994, с. 354].

Следовательно, речь идет не об отказе от системы поэтических принципов и приемов оссианизма, но об уместности их применения, органической связи их с текстом, творческом их освоении.

Можно ли обнаружить в поэзии Львова — «гения вкуса», ратовавшего за живость, силу и гармонию в искусстве и являвшего их в своем многогранном творчестве, — примеры органического включения («вживления») в оригинальный текст оссиановских образов? Задача безмерно сложная, ибо чем гениальнее художник, тем органичнее освоение «чужого слова», а критерием и мерой органики является отсутствие стыков, швов между «своим» и «чужим». Здесь требуется тонкий анализ подробностей текста и уяснение системности его образности. Однако с уверенностью можно сказать, что в ряде поэтических и прозаических сочинений Львова прямо или косвенно, в логике цитации или типологических схождений отозвались оссиановские образы и мотивы: в этом ряду поэма «Добрыня» (1796), стихи «Ночь в чухонской избе на пустыре» (1797), «На угольный пожар» (1799), «Новый XIX век в России» и др. И еще один

важный факт, свидетельствующий о скрытом бытии оссиановской традиции в художественном мышлении и поэзии Львова: примеры «русского склада», которые выработал Львов в «Добрыне» (не без опыта творческого освоения Оссиановых песен), использовал позднее Гнедич в своих переводах из Оссиана [Пыпин, т. 4, с. 273].

Итак, главным принципом переводов Львова из Оссиана и Гаральда Храброго стал принцип погружения в иную культуру, понимания ее глубинных мифологических корней и поиска аналогов их выражения в языке культуры принимающей. В случае с Оссианом поэт опирался на внутреннее родство скальдического и славянского эпоса, а в случае с Гаральдом — на совпадение линий норвежской и русской истории.

Иную стратегию Львов предложил в «Анакреоне» (1794), явившемся первым в России опытом комментированного издания греческой анакреонтики с учетом достижений европейской филологии XVII—XVIII вв. Замыслив книгу билингва, Львов обязывает себя к максимально точному воссозданию духа и буквы источника. Свои художественные решения он поверяет сложившейся на тот момент практикой переводов Анакреона, используя опыт А. Дасье, А. Лафосса, Б. Лонжепьера, Ф. Гакона, П. Ролли, Ж.-Ж. Мутонне де Клерфона, И. Х. Ф. Майнеке и др. Главным критерием выбора того или иного варианта перевода для Львова становится культура «страны прибытия», знания и менталитет читателя, которому перевод адресован. Чтобы облегчить понимание текста, Львов регулярно поясняет встречающиеся в нем экзотизмы и мифологемы, вводя читателя в особый мир античной литературы и культуры.

Таким образом, переводческая стратегия «Анакреона» — творческий диалог как объемное, многомерное пространство свободного самоопределения переводчика и читателя в понимании и оценке древнего автора. Перевод Львова основан на поиске адекватных способов выражения духа и буквы древнего в языке новых способов, реализуемых с учетом особенностей культуры «страны отправления» и «страны прибытия». Примечательно, что в диалоговые отношения вступали не только переводчик и древний автор, но и читатель, который, читая книгу, беседовал с ними

обоими. Эта стратегия освоения Античности, принципиально новая для того времени, нашла свое продолжение в переводческой практике XIX—XX вв.

Анакреон: Жизнь Анакреона Тийского. Стихотворение Анакреона Тийского : в 3 кн. / пер. [Н. А. Львова]. СПб., 1794.

Астаховская С. А. «Львовский альбом» из собрания Гатчинского дворца // Гений вкуса: Н. А. Львов : материалы и исследования : сборник 4 / ред. М. В. Строганов. Тверь, 2005.

Бажов П. П. Уральские сказы. М., 1988.

Бахмутский В. Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых / сост., вступ. ст. В. Я. Бахмутского. М., 1984.

Гримм Я., Гримм В. Сказки. М., 1993.

Грицкевич В. П. История музейного дела в мире (до конца XVIII в.) : автореф. дис. ... докт. культурологии / С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2003.

Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII — начала XX в. СПб., 2007.

Грот Я. К. Рукописи Державина и Н. А. Львова : отчет 2-му Отделению АН. СПб., 1859.

Древняя Русь в свете зарубежных источников. М., 1999.

Карамзин Н. М. История государства Российского : в 12 т. / под ред. А. Н. Сахарова. М., 1991.

Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России // Рус. лит. 1991. № 3. С. 68—75.

Лаппо-Данилевский К. Ю. Об «Итальянском дневнике» Н. А. Львова // L'vov N. A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik / hrsg. und komment. von K. Yu. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von Hans Rothe und Angelika Lauhus. Köln ; Weimar ; Wien, 1998. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte ; R. B, N. F. Bd. 13).

Левин-Стросс Клод. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского М., 1994.

Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность / сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М., 1994.

Львов Н. А. Гатчинский альбом / подгот. текста и публ. С. А. Астаховской, примеч. Т. А. Китаниной // Гений вкуса: Н. А. Львов : материалы и исследования. СПб., 2005. Сб. 4.

Львов Н. А. Избранные сочинения / предисл. Д. С. Лихачева ; вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского; перечень

архитектур. работ Н. А. Львова подгот. А. В. Татариновым. Кельн ; Веймар ; Вена ; СПб., 1994.

Львов Н. А. От издателя русского Палладия // [Палладио Андреа] Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих по кратком описании пяти орденов говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей, ристалищ и храмов. Кн. 1. СПб., 1798.

Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / изд. Ю. Д. Левин. Л., 1983.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995.

Николаева С. Ю. От Николая Львова до Николая Гумилева: эволюция скальдических мотивов в русской поэзии // Гений вкуса: Н. А. Львов : материалы и исследования : сборник 3 / ред. М. В. Строганов. Тверь, 2003.

Песнь норвежского витязя Гаральда Храброго, из древней исландской летописи «Книтлинга сага» г. [П.—А.] Маллетом выписанная и в Датской истории помещенная. Переложена на рос. яз. образом древнего стихотворения с примеру «Не звезда блестит далече во чистом поле». СПб., 1793.

Пытин А. Н. История русской литературы. СПб., 1899.

Русско-европейские литературные связи, XVIII век : энцикл. слов. СПб., 2008.

Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л., 1978.

Тиц А. А. Неизвестный русский трактат по архитектуре // Русское искусство XVIII века : материалы и исслед. / ред. Т. В. Алексеева. М., 1968.

Тороп П. Х. Перевод // Материалы к Словарю терминов тартуско-московской семиотической школы : Тартуская библиотека семиотики 2 / сост. Я. Левченко ; под рук. И. А. Чернова. Тарту, 1999.

Хюбнер К. Истина мифа : пер. с нем. М., 1996.

Эко У. Сказать почти то же самое : опыты о переводе : пер. с итал. СПб., 2006.

Lang A. The red fairy book. L., 1900.

Mallet P.-H. Histoire de Dannemarc. Genève, 1763. Vol. 1—6.